



University of Richmond UR Scholarship Repository

Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty
Publications

Latin American, Latino and Iberian Studies

2005

La fragilitat del paisatge

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Playwriting Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "La fragilitat del paisatge." Preface to *Salamandra*, by Josep M. Benet i Jorne, 13-27. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2005.

This Contribution to Book is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

LA FRAGILITAT DEL PAISATGE

Dins de la galàxia teatral formada per estrelles de grans i petites dimensions que és l'escena catalana contemporània, Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940) és com un cometa; no un d'aquells estels fugaçs que apareix en una de les seves obres més reeixides (*Fugaç*, 1992),¹ sinó com un cometa la trajectòria creativa del qual ha estat marcada per un procés constant d'evolució i renovació estètiques, un cometa que ha deixat una llüïssor indeleble, que li ha permès d'omplir el buit entre generacions. Es podria afirmar que Benet i Jornet és el dramaturg en vida més eminent i consumat de Catalunya. Si al llarg de les darreres dues dècades l'escena catalana ha experimentat un veritable *boom* en l'escriptura i muntatge d'obres teatrals, aleshores l'enorme aportació de Benet a aquest renaixement del teatre de text és indiscutible. Per tant, no és d'estranyar que tant els crítics teatrals de Barcelona com el públic sovint es refereixin a ell com el «nostre dramaturg», un epítet que implica no només un sentit de possessió sinó també cert grau d'orgull nacional, afecte i admiració.

En relació amb l'evolució estètica de Benet, es podria resumir dient que, si bé els seus primers referents van ser Bertolt Brecht, Antonio Buero Vallejo, Salvador Espriu, Arthur Miller, Eugene O'Neill i Tennessee Williams, avui en dia són Samuel

1. Josep M. BENET I JORNET, *Fugaç*. Barcelona: Lumen, 1994, pròlegs de Josep M. Benet i Jornet i Toni Casares. La data citada entre parèntesis correspon a l'any de composició.

Beckett, Thomas Bernhard, David Mamet, Heiner Müller o Harold Pinter. Benet, efectivament, és un dels comptats dramaturgs catalans de la seva generació que ha modificat i transformat amb encert la seva trajectòria artística segons les inquietuds estètiques i polítiques més vitals de cada període en concret. Tal com assenyala Jordi Coca, «Benet ha sabut evolucionar lentament i, alhora, ha sabut mantenir de manera suficient una certa complicitat estètica i ideològica amb un públic potser minoritari, però que l'entén.»² A banda els dramaturgs i les tradicions teatrals abans esmentats, la propensió de Benet per les expressions de la cultura popular que van nodrir la seva imaginació durant la joventut també ha amarat la seva obra com a dramaturg. Les radionovel·les i els tebeos (dels qual ha estat un àvid col·leccionista) han exercit una especial influència en la concepció dels seus mons de ficció. L'interès de Benet per aquests gèneres populars el va portar a tenir debilitat pel melodrama, un paradigma teatral que ha cultivat, traït, soscat i examinat repetidament.

Al llarg de la seva carrera, Benet ha expressat sovint el desig d'afirmar el seu paper en una cadena interminable de renovació i innovació, un anhel de poder tenir la certesa que els seus esforços com a escriptor tindran d'alguna manera continuïtat en relació amb el passat i, sobretot, amb el futur. Ens ofereix en les seves memòries encara inèdites la següent explicació d'aquest desig de connectar amb els que el van precedir i amb els que el succeiran:

Salvar-te sol, ¿quin sentit té? Sobreviure solitari en una illa eternament deserta no en té cap i, diuen, condueix a la bogeria. Així doncs... Sentir-te part d'aquest flux, entendre que amb la teva fei-

2. Jordi COCA, «Benet i Jornet, una excepció», *Avui*, 14 de gener de 2003.

na t'uneixes a un passat que no has viscut i a un futur que no viuràs, un passat sense el qual no existiries o existiries d'una manera ben diferent, saber que amb aquesta mateixa feina, per intranscendent que sigui, incideixes en un futur que no pots ni imaginar però en el qual, d'alguna manera, la teva suor continuarà present...³

Al capdavant, aquestes inquietuds per establir connexions inalterables i perdurables es materialitzarien de diverses maneres en la composició temàtica de les seves obres. Així doncs, el conjunt de l'obra de Benet fa evident una aspiració recurrent a la transcendència espacial i temporal, un desig de copsar el que és elusiu i efímer. Es tracta de cercar una veritat intangible que sovint s'articula com la recerca de la immortalitat, un anhel de prolongar la vida i de projectar-se més enllà del que és quotidià, mundà o concret. Per a Benet, la creació literària representa realment un camí a través del qual satisfer aquesta ànsia tan humana de transcendència. Aquest anhel de continuïtat impregna cadascuna de les seves obres, incloent les seves freqüents incursions en l'àmbit del teatre infantil, com per exemple *La Ventafocs (potser sí, potser no)*, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya l'hivern del 2004.⁴ Les seves obres transmeten el dolor existencial que emana del fet de saber que, dins l'ordre universal, la nostra existència mortal no és més que un instant fugaç, i que les relacions més subtils sovint poden ser els factors clau que determinen la diferència entre amor i odi, felicitat i tristesa, vida i mort. Qualsevol mostra de

3. BENET I JORNET, «Caiguda i resurrecció del text teatral (notes sobre una època)». Barcelona, 2004 (manuscrit inèdit).

4. BENET I JORNET, *La Ventafocs (potser sí, potser no)*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2004.

consol i d'alleujament prové moltes vegades d'un gest aparentment trivial les repercussions del qual, paradoxalment, poden transcendir els límits de la mortalitat.

En el teatre de Benet, el tema de la immortalitat —el fet de deixar una empremta física, intel·lectual o artística en el món mortal— està irremeiablement lligada a la idea de salvació. Tanmateix, les seves inquietuds no es limiten a un mer àmbit individual o personal, sinó que també s'expressen, fins i tot més significativament, en un sentit col·lectiu. En la seva obra com a dramaturg, a l'igual de la seva vida, hi ha una preocupació permanent, gairebé una obsessió, per crear un llegat artístic que donarà realment els seus fruits sota la forma de generacions successives:

Saber o creure, doncs, que la teva salvació, si és que res ens salva de res, no pot ser únicament individual, o millor dit, saber que la teva salvació no serà res si només és individual, que forma part mínima però concreta de la salvació històricament momentània d'una cultura determinada, d'un art determinat dintre d'una cultura determinada... Tots aquests sentiments fràgils poden constituir, davant el forat buit de la mort, un incert, evidentment ridícul consol per caminar al llarg del temps que ens és donat, un consol de debò risible; tanmateix l'únic que conec.⁵

Així doncs, la idea de transcendència, situada dins del context que suggereix Benet, tindria ramificacions quant a la salvació de tota una cultura; en aquest cas, la cultura catalana. En aquest sentit, les seves inquietuds estan íntimament unides a la seva catalanitat (i el seu catalanisme), al fet d'adonar-se del paisatge precàriament fràgil en què es troben la seva identitat

5. BENET I JORNET, «Caiguda i resurrecció».

cultural i el seu idioma. És conscient per sempre més de la dolorosa realitat que ambdós es troben en perill constant d'extinció.

Aquest és el cas de *Testament*, que es va estrenar al Teatre Romea al juliol del 1997 sota la direcció de Sergi Belbel, tot i que la seva versió en castellà ja s'havia representat l'any anterior a l'històric Teatro María Guerrero de Madrid.⁶ A *Testament*, un professor especialitzat en literatura medieval lluita contra la notícia que pateix una malaltia incurable. És gai, no està casat, no té cap lligam sentimental ni descendència. Per al professor, com per a Benet, el concepte de la salvació està íntimament unit al de la transcendència, i es proposa aconseguir la continuïtat per prolongar i donar significat a la seva vida fugaç en un sentit intangible i metafísic establint un llegat intel·lectual. En concret, el professor ha escrit un assaig sobre el tema de l'herència en l'obra de l'eminent escriptor i filòsof medieval Ramon Llull. Es fixa en un estudiant excepcionalment prometedor i d'extraordinari talent com el «descendent» metafòric perquè sigui el dipositari del seu llegat intel·lectual. El manuscrit està en format digital, desat en el disc dur de l'ordinador i també en un disquet. El professor té l'esperança que l'estudiant serà capaç de custodiar l'assaig i ampliar-lo amb el temps, preservant el coneixement transmès pel seu mentor i, al capdavant, ajudant a salvaguardar el llegat literari de Llull. L'assaig, fràgil i precàriament efímer, atès que no existeix en un format concret i imprès, representa no només la recerca d'immortalitat per part del professor sinó que és també una al·lusió

6. BENET I JORNET, *Testament*. Barcelona: Edicions 62, 1996. L'estrena mundial de *Testament* va tenir lloc en castellà al Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero), amb traducció d'Albert Ribas i direcció de Gerardo Vega.

metatextual a la fràgil vulnerabilitat de la tradició literària i cultural catalana.

Un impuls aporètic guia bona part de l'obra més recent de Benet, ja que ens condueix a mons misteriosos i a espais buits en què fàcilment podem perdre'ns i on ens costarà de trobar el camí. Una atmosfera de misteri envolta una transcripció poètica de l'espai físic, ja sigui una realitat física interior o un paisatge exterior. Els títols epigramàtics d'algunes de les darreres obres de Benet ofereixen indicis importants quant a la seva dramaturgia: el teatre és per a ell un lloc de «desig», en què la mirada de l'espectador intenta copsar aquesta imatge «fugaç» de la realitat. No ens ha de sorprendre que la imatge del calidoscopi, amb les seves configuracions de color i llum elusives i en canvi constant, aparegui volta rere volta com una metàfora temporal i temàtica adequada.⁷ Aquesta inclinació fenomenològica del teatre de Benet atrau l'atenció vers el joc de percepció i subjectivitat, que és una part intrínseca del teatre. Ens permet conèixer de forma única no només els seus mons de ficció sinó potser, també, els mecanismes interns de la nostra pròpia consciència. En conseqüència, Benet sovint aborda diferents formes de frustrar l'impuls natural dels espectadors de buscar un sentit de coherència narrativa, de manera que invita així implícitament els espectadors a desprendre's de les seves inhibicions i deixar-se portar per una contemplació lliure i espontània dels mons de ficció que es descriuen sobre l'escenari. Com comenta una de les veus masculines anònimes de *Testament* (fent-se eco tant de les paraules de l'home de *Desig*

7. Cf. Mariateresa CATTANEO, «El caleidoscopio de las maravillas: En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet», dins Alfonso DE TORO i Wilfried FLOEK (eds.), *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 1995.

[1989] i de la noia de *Fugaç*): «M'havia deixat anar i... Deixa't anar. Au, deixa-t'hi anar».⁸

Al llarg dels vuitanta i dels noranta Benet i Jornet va jugar amb un territori especial indefinit, despullat, situant les seves obres en buits físics interns o en paisatges urbans genèrics. Si durant aquestes dècades, la ciutat de Barcelona –o Catalunya, per altra banda– com a imatge, idea, figura retòrica o trop poètic semblava baver desaparegut gairebé del tot de la seva obra i, significativament, de l'àmbit del teatre de text a Catalunya en general, *Olors* (1998) va ser una excepció curiosa i fulgurant, potser fins i tot un punt d'incidència en la història del teatre català contemporani quant al seu persistent caràcter d'invisibilitat.⁹ Aquí, Benet concedeix a Barcelona el paper protagonista i parla implícitament de les transformacions urbanes i de la identitat cultural canviant de la ciutat. En particular, dibuixa un retrat dels patis interiors del barri del Raval de la seva joventut, retornant a una sèrie de personatges i a una petita parcel·la de les parts més antigues de Barcelona (una representació sinecdòquica de la ciutat) que havia descrit per primer cop a *Una vella, coneguda olor* (1963).¹⁰ Ja havia tornat a visitar aquest món de ficció amb *Baralla entre olors* (1979);¹¹ per això, *Olors* va significar el final de la trilogia que abraça gairebé quaranta anys de l'evolució de Barcelona, des de la segona meitat de la dictadura fins a la democràcia. L'obra es va estrenar l'any 2000 a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya sota la direcció de Mario Gas, amb Rosa Maria Sardà, que reprenia el

8. BENET I JORNET, *Desig*. València: Eliseu Climent/Teatre Tres i Quatre, 1991.

9. BENET I JORNET, *Olors*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2000, pròlegs de Josep M. Benet i Jornet i Enric Gallén.

10. BENET I JORNET, *Una vella, coneguda olor*. Barcelona: Millà, 1980.

11. BENET I JORNET, *Baralla entre olors*. Barcelona: Millà, 1981.

seu paper en el personatge principal de Maria (que ja havia representat en les adaptacions per a la televisió de les dues obres anteriors de la trilogia).¹² Així doncs, no sorprèn que els temes principals d'*Olors* incloguin el pas del temps i el desig de continuïtat. Aquests temes sorgeixen en paral·lel amb el seu interès per les relacions entre producció de sentit i els canvis momentanis en la percepció i la subjectivitat.

Olors és una de les primeres obres contemporànies d'aquest període que van gosar acostar-se a les realitats multiculturals de Barcelona (i, per extensió, de Catalunya) i a la seva condició d'espai transnacional. Benet presenta una manera de negociar, mitjançant la representació teatral, el dilema literari subratllat per Julià Guillamon en la seva anàlisi cultural titulada *La ciutat interrompuda*, de descriure un paisatge urbà en plena i ràpida transformació.¹³ *Olors* al·ludeix subtilment a la vida secreta de Ciutat Vella i les seves entranyes: l'enderroc físic d'illes i de blocs sencers de cases, i la construcció de «meravelles» arquitectòniques com la rambla del Raval, que són el resultat del que l'Ajuntament anomena «esponjament» de les parts menys pròsperes de la ciutat. Per a Benet, aquests enderrocaments són també una desfiguració de la memòria històrica, d'una part de Barcelona que, com bé explica, és —malgrat les seves façanes més modestes i humils i els seus habitants de classe treballadora— tan representativa de la història de la ciutat com les seves ensenyes més cèle-

12. Vegeu el pròleg d'Enric GALLÉN, «Fi de partida», dins BENET i JORNET, *Olors*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2000, i Mariateresa CATTANEO, «La ciudad y el tiempo: sobre una trilogía de Benet i Jornet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27 de gener de 2002, pàg. 7-22, sobre la relació entre *Olors* i les dues altres obres de la trilogia.

13. Julià GUILLAMON, *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana, 2001.

bres.¹⁴ Amb el seu muntatge fotogràfic, el personatge de Maria intenta copsar tots els vestigis que resten del passat, per preservar per a la posteritat i immortalitzar els bocins de realitat que reflecteixen els desigs i els records d'aquells que ocupen aquests paisatges interromputs. L'obra, conseqüentment, és una oda o elegia dolorosa a la part més antiga de la ciutat, mentre el seu passat s'esfondra i vira cap un estat de desaparició, d'invisibilitat, sepultada sota les runes deixades pels equips de demolició. Es tracta d'un tema que reprendrà, un cop més, a *Salamandra*.

* * *

Salamandra, l'obra més rica des del punt de vista temàtic i amb una estructura més complexa de Benet fins avui, se'ns endu una vegada més, com en el cas d'*Olors*, lluny del territori indefinit de les realitats físiques interiors i ens transporta en un viatge espacial, traçant una geografia escènica que comprèn una sèrie de localitzacions que se situen en diversos punts concrets del planeta. L'obra té lloc a la primavera d'un any desconegut però en algun moment a començaments del segle XXI. Tot i que les acotacions de Benet apunten un espai escènic gairebé desproveït de tot element, també indiquen que les escenes s'han de representar mitjançant l'ús d'una gran pantalla, col·locada sobre l'escenari, en què es projecten imatges de vídeo o digitalitzades de paisatges concrets. Les acotacions que figuren al principi de cada escena sense numerar, vint-i-vuit en total, designen els canvis de decorat.

14. «Ciutats, sentiments i el temps», programa de pagament d'*Olors*, dir. Mario Gas. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 2000, pàg. 29-39. Reed.: BENET I JORNET, pròleg, *Olors*, per Benet i Jornet, pàg. 9-14.

La incorporació que Benet fa d'aquesta tècnica cinematogràfica dins del text teatral actua com un dispositiu expressiu contextual que crea una coincidència especial de forma i contingut, ja que un dels temes subjacents de *Salamandra* és la mateixa feina de concebre i realitzar una pel·lícula i planificar-ne les localitzacions. Aquest tema funciona com una metàfora del procés creatiu i posa en primer terme la relació entre la trajectòria narrativa i l'espacial. En les seves reflexions sobre les nocions de temps i espai, Michel de Certeau ha assenyalat fins a quin punt totes les històries, en certa manera, «es creuen i organitzen llocs», en seleccionar-los i entrellassar-los, configurant amb els seus itineraris una mena de sintaxi espacial. Segons De Certeau, «cada història és una història de viatges, una pràctica espacial».¹⁵ Els personatges de Benet s'embarquen en un viatge, o odissea, espacial que comença al desert de Califòrnia del Sud i que els porta posteriorment a Idaho, Alemanya, Grècia, França i finalment, a Catalunya (en concret a Barcelona), amb referències a Nova York i Egipte que van aflorant a l'entremig. La relació d'aquests personatges amb el món, tant en els somnis com en la vida, està íntimament unida a la seva relació amb l'espai i el paisatge. Tal com ens recorda de Certeau, en referència als escrits fenomenològics de Merleau-Ponty, «l'espai és inexistent» i «l'existència és espacial».¹⁶

El paisatge, tal com l'entenen Una Chaudhuri i Elinor Fuchs, ha sorgit en l'escena moderna com una mena de «nou paradigma espacial».¹⁷ Entès com «el marc o l'escenari de la

15. MICHEL DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, trad. Steve Rendall, Berkeley: University of California, 2002, pàg. 115.

16. DE CERTEAU, Op. cit., pàg. 117.

17. ELINOR FUCHS i UNA CHAUDHURI, «Introduction: Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm», dins FUCHS i CHAUDHURI (eds.), *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor: University of Michigan, 2002, pàg. 3.

geografia», el paisatge és un concepte flexible per si mateix que reconcilia la idea d'espai (més general) amb la de lloc (més específica) i fa d'intermediari entre l'escenari i el món. Els orígens del paisatge, tal com assenyala Chaudhuri, es poden trobar en la pintura del Renaixement i, mitjançant la seva evolució en les arts plàstiques, visuals i escèniques, es pot detectar una codificació econòmica, política i cultural contínua del gènere paisatgístic. En la retòrica del Romanticisme, per citar un exemple ben conegut, els paisatges adquireixen connotacions nacionalistes, que dibuixen trets distintius i característiques físiques úniques de l'entorn natural que posen en joc qüestions relacionades amb la subjectivitat i la identitat. Els paisatges, efectivament, donen cos, forma i rostre a les nacions i molt sovint creen equivalències entre els conceptes de pàtria, mare i naturalesa.¹⁸ Dins el context de la literatura catalana, la relació entre paisatge i pàtria es fa especialment evident durant la Renaixença, per exemple, en les obres d'Àngel Guimerà o la poesia de Jacint Verdaguer. Els paisatges poden, per tant, transmetre un ampli ventall d'emocions relatives a la interacció de la gent i dels llocs i a la idea d'identitat col·lectiva o cultural.¹⁹

El text de *Salamandra* conjura un seguit de paisatges que parlen del desig i de la memòria, d'un anhel de continuïtat i d'identitat cultural. En certa manera, es podria afirmar que, amb aquesta obra, la trajectòria teatral de Benet ha completat el cercle i ha tornat al concepte de paisatge que va començar a conrear en una de les seves primeres obres, *Descripció d'un paisatge* (1978), ja que ambdues treuen a la llum problemes de

18. CHAUDHURI, «Land/Scape/Theory», dins *Land/Scape/Theater*, pàg. 12-23.

19. CHAUDHURI, «Land/Scape/Theory», pàg. 25.

desplaçament i de transcendència.²⁰ Chaudhuri emprà el terme *geopatologia* per referir-se a aquesta lluita amb el lloc (de fet, un tret distintiu del teatre modern) que pren la forma d'«un diàleg incessant entre la pertinença i l'exili, la casa i la manca de casa».²¹ A *Salamandra*, un fill adoptat, Claud (de nacionalitat nord-americana i que ja s'acosta a la quarantena) torna a la casa de la seva infància per visitar la seva mare adoptiva, Emma, un dona d'uns seixanta anys. La casa d'Emma està situada al desert de Califòrnia, a prop de les muntanyes de Santa Rosa. Un personatge masculí («Senyor»), també d'uns seixanta anys, és el company d'Emma. (Tal com suggereix el text, el mateix actor representarà diversos personatges masculins que apareixen al llarg de l'obra, tots ells genèricament anomenats «Senyor».) Poc després que torni Claud, Travis, un amic de la família, la relació del qual amb Claud s'assembla a la d'un germà, arriba a casa d'Emma. Travis arriba acompanyat de Hilde, de nacionalitat alemanya. L'argument, que conté ressons de *Qui torna a casa* de Pinter (1964), estableix immediatament una relació dialèctica entre la idea de casa i de desplaçament, entre pertinença al lloc i transcendència.²²

Salamandra comença i acaba al desert, i en aquest entorn expansiu, erm, podem llegir, paradoxalment, les primeres fases del discurs sobre la identitat que impregna l'obra. El paisatge desèrtic de Benet presenta paral·lels amb les imatges que descriu Jean Baudrillard a *Amèrica*, en què l'intel·lectual francès ofereix una perspectiva poético-filosòfica d'aquest vast i indiferenciat territori:

20. BENET I JORNET, *Descripció d'un paisatge (i altres textos)*. Barcelona: Edicions 62, 1979.

21. CHAUDHURI, *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan, 1997, pàg. 15.

22. Vegeu CHAUDHURI, *Staging Place*, sobre *Qui a casa torna* de Pinter.

La grandesa dels deserts deriva del fet de ser, en la seva aridesa, el negatiu de la superfície de la Terra i dels nostres humors civilitzats. Són llocs en què els humors i els fluids s'enrareixen, on l'aire és tan pur que la influència dels astres s'escola directament de les constel·lacions... El silenci del desert és quelcom visual, també. Un producte de la mirada que sotja l'horitzó i no troba res a reflectir. El desert: entramat lluminós, fossilitzat, d'una intel·ligència humana, d'una indiferència radical; la indiferència no simplement del cel sinó de les ondulacions geològiques, en què les passions metafísiques d'espai i temps cristal·litzen en solitari. Aquí els termes del desig es capgiren del tot dia rere dia, i la nit els anorrea. Però espereu que surti el sol, amb el despertar del sons fòssils, el silenci animal.²³

El retrat que dibuixa Baudrillard del desert del sud-oest americà, a l'igual del paisatge teatral de Benet, s'assembla a un espai eixorc sobre el qual es podria fàcilment projectar qualsevol anhel o desig. Aquest decorat curiosament cinematogràfic, gairebé sobrenatural, recorda els fons panoràmics dels *westerns*, així com pel·lícules a la manera de *París, Texas* de Wim Wenders (en què, per cert, apareix un personatge anomenat Travis) i l'obra i la pel·lícula epònima de Sam Shepard *Follia d'amor* (1983/1985).²⁴ La imatge del desert, desproveït tant de senyals culturals com de distincions espacials, apareix molt sovint com una estratègia postmoderna per mitjà de la qual la idea d'Amè-

23. Jean BAUDRILLARD, *America*, trad. Chris Turner. Londres: Verso, 1989, pàg. 6.

24. Sam SHEPARD, *Follia d'amor*. Barcelona: Edicions 62, 1993; *París, Texas*, guió de Sam Shepard, dir. Wim Wenders, amb Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski i Dean Stockwell (Road Movies/Filmproduktion/Argos, 1984); *Fool for Love*, guió de Sam Shepard, dir. Robert Altman, amb Sam Shepard, Kim Basinger, Randy Quaid i Harry Dean Stanton (Metro-Goldwyn-Mayer, 1985). Shepard va escriure el guió de *París, Texas*; per tant, la correspondència no és fortuïta.

rica esdevé una figura de «dispersió» i de «dissolució», el «no-lloc definitiu».²⁵

Es tracta del mateix tipus de pèrdua o de no-lloc geogràfic que sembla haver estat un tret definitori del teatre català dels vuitanta i noranta, incloent una bona part del teatre de Benet d'aquest període. En algun altre lloc he suggerit que seria possible entendre la identitat cultural en el teatre català contemporani com inscrit no mitjançant la localització sinó a través de la seva elusió o desplaçament, i que podríem observar en la manca de geografia espacial, en l'evasió geopatològica de senyals d'identitat com la catalanitat s'estableix el·lípticament o fins i tot aporèticament, de tal manera que la seva no-presència flagrant adquireix forts poders connotatius.²⁶ Atesa la presència paradoxal d'aquesta «Catalunya invisible», així com les inquietuds de Benet quant a la identitat cultural, per exemple a *Testament* i a *Olor*s, ens podríem sentir abocats a contemplar el seu retrat del desert de Califòrnia i preguntar-nos com es podrien llegir indicis de presència en el que aparentment és una absència, com aquest espai indiferenciat, l'hàbitat natural d'una salamandra, podria tenir ressons de catalanitat. Efectivament, a mesura que avança l'obra, la imatge del paisatge de Catalunya i de Barcelona es farà a poc a poc visible.

Tant Claud com Travis són realitzadors de cinema cadascun d'ells especialitzat en un gènere cinematogràfic diferent i que

25. CHAUDHURI, *Staging Place*, pàg. 4-5.

26. Cf. Sharon G. FELDMAN, «Catalunya Invisible», dins Brad EPPS (ed.) *Barcelona*, apartat especial de l'*Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 6, 2002, pàg. 269-287, parcialment reeditat en castellà dins Anxo ANUÍN i Anxo TARRÍO (eds.), *Bases metodològiques para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica* amb el títol «Catalunya invisible: La dramaturgia contemporánea barcelonesa». Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pàg. 401-21.

representa, al seu torn, una aproximació a la vida i la seva relació amb la realitat. Claud és un director d'èxit de Hollywood especialitzat en melodrames de ficció i avesat a l'opulència, l'excés i el reconeixement públic que naturalment sol comportar aquest tipus d'èxit. Travis, al contrari, és especialista en la realització de documentals, i està acostumat a una existència més discreta, privada i natural, ancorada en la realitat. Així doncs, en un estil típicament benetià, s'obre un joc de perspectives a través de la dicotomia Claud/Travis, ficció/realitat, melodrama/documental, públic/privat; la dicotomia funciona com un mecanisme metaliterari que no només al·ludeix al procés de creació sinó que també dibuixa un retrat autoconscient de la personalitat artística de doble fil de Benet com a creador de melodrames per a la televisió i alhora dramaturg compromès políticament i socialment. A mesura que avança l'acció, elements de realitat de l'univers de Travis van omplint de clarobscur l'àmbit melodramàtic en què viu Claud.

Al desert de *Salamandra*, el paisatge crema. D'altra banda, en tots els paisatges que apareixen al llarg de l'obra se suggereix de forma recurrent que la natura està en flames. El foc esdevé el *leitmotiv* que roman al fons de cada paisatge successiu i adquireix especial importància en relació amb la salamandra que Hilde i Travis s'han emportat del desert de Santa Rosa. Es tracta d'una varietat rara, en perill d'extinció, i, com que està ferida, la seva pròpia vida, així com la continuïtat de l'espècie, es troba en estat precari. Aquí Benet recorre a una llegenda (que també va recrear Mercè Rodoreda en el seu conte «La salamandra») segons la qual les salamandres són resistents al foc i s'alimenten d'ell.²⁷ La qüestió implícita que invoca la llegenda

27. Mercè RODOREDÀ, «La salamandra», *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 237-43.

és, doncs, si la salamandra del desert sobreviurà i si el foc l'ajudarà a sobreviure. En l'obra de Benet, com en el documental que està preparant Travis, la salamandra adopta una funció metafòrica com a vehicle mitjançant el qual sospesar les qüestions de mortalitat, desaparició, transcendència i salvació. La figura de la salamandra, per tant, posarà en moviment una cadena metonímica d'imatges, persones i llocs que se superposen i que, a diferent nivell, parlen de la precarietat de l'existència i de la dignitat i la continuïtat de la vida.

L'argument que forma el marc per a aquesta cadena esclata amb l'aparició d'una mena de caps de Pandora que conté fragments de records que el pare biològic de Claud, mort fa poc, li ha deixat. Com a conseqüència, Claud es troba en la dramàtica situació de desembullar el misteri relatiu als seus orígens i a la seva identitat cultural. Comença un viatge a la recerca de signes d'identitat cultural, i Hilde finalment se li afegirà. En el remolí de paisatges incandescents que apareixen davant dels seus ulls i els dels espectadors, la ciutat de Barcelona sorgeix com una darrera baula del misteri, el referent sobre el qual tots els altres signes convergeixen. De forma circumlocutòria i el·líptica —de fet, mitjançant un joc fenomenològic de posicions i de perspectives— Claud i Hilde arriben a la conclusió que és a Barcelona on va néixer l'avi de Claud, el veritable nom del qual no era «Claude Bennet», tal com sempre havien pensat, sinó «Claudi Benet». Era un republicà català que, com molts altres camperols que fugien de l'opressió franquista, va passar la frontera de Catalunya a França. Finalment, va ser capturat pel nazis i internat a Dachau, i es convertí, conseqüentment, en un dels milers d'espanyols —molts d'ells catalans— que van patir una doble persecució: primer al seu propi país i després a l'exili, en ambdós llocs defensant la llibertat i la dignitat humana. El text de Benet, per tant, estableix una sèrie

de connexions punyents i oportunes relatives a la recuperació d'una dolorosa memòria històrica a Catalunya, Espanya i Europa, per recordar-nos una història col·lectiva compartida del feixisme i l'opressió i l'abast de la implicació d'Espanya en l'Holocaust. D'aquesta manera, recupera un segment de la història espanyola i catalana —l'exili, i la persecució dels refugiats republicans— que ha romàs sepultat sota les runes de la Segona Guerra Mundial. Aquí, com en el conjunt del teatre de Benet, la memòria es converteix en una forma de perpetuar la vida. Tal com remarca Hilde colpidorament, «Els records són una mica més que res. Diem que un mort, mentre algú el recorda, no està mort. I les persones que han causat alguna mena de dolor... Almenys, que els seus noms quedin escrits.»

La salamandra del desert, els jueus i els catalans, lligams que Benet ordeix en una successió calidoscòpica de persones, cultures, imatgeria i paisatges, comparteixen de diverses maneres una trajectòria comuna en relació amb el desplaçament, els perills d'extinció i la dolorosa lluita per sobreviure. Benet utilitza aquesta progressió metonímica per a expressar les seves inquietuds artístiques en relació amb la transcendència, la mortalitat, la pertinença i la perpetuació del llegat artístic.

De tornada a casa, a Califòrnia, la salamandra s'escapa, i Emma declara que finalment entén el sentit d'un somni vívid que ha tingut:

Aquesta nit he somiat que era a Egipte, amb el meu home. Potser al Ramessèum, no me'n recordo de com és el Ramessèum. Només veia una paret enorme que ho ocupava tot. Plena de relleus. Batailles. El faraó, al seu carro, sense expressió a la cara... I havien tallat els genitals als vençuts. Una pila de genitals tallats, perquè els vençuts poguessin ser esclaus, però no poguessin deixar hereus. Un somni força realista. Només que la salamandra es passejava per

la paret, per damunt dels relleus. De color incert, i amb la seva llarga cua intacta.

El somni al·legoritza el desenllaç de l'obra, ja que davant de les dificultats (la castració, la impotència) que amenacen d'interrompre la perpetuació de l'espècie, la salamandra continua creixent.

Cap al final de l'obra, Claud viatja tot sol a Barcelona, on el seu assistent, que l'ajuda a trobar localitzacions per a la seva propera pel·lícula, li ensenya una plaça enigmàtica:

Darrere teu una església de principis del xx, al davant una altra de medieval... La imatge femenina que corona la font és una santa que protegia la ciutat... Però la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics, llatinoamericans... Et situes? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font.

La pel·lícula de Claud serà un melodrama sobre una espècie a punt d'extingir-se (el mateix tema del documental de Travis). La plaça guarda certa semblança amb el Raval, l'escenari d'*Olors* (1998) i el barri de joventut de Benet i Jornet, una representació espacial de la precarietat de la vida. Un barri en plena transició, envaït pel fenomen del desplaçament, en perill de perdre la seva memòria històrica i els seus lligams amb el passat. Tal com assenyala l'assistent, és «un fenomen en via d'extinció». Es tracta d'un paisatge que està també codificat culturalment, ja que la plaça de Barcelona que s'està acostant a la desaparició

és també una figura metonímica de la identitat i la llengua catalanes, sempre amenaçades d'extinció. Tant el documental de Travis com el melodrama de Claud estan entrelligats en una mateixa narració cinematogràfica que preveu els temes de continuïtat i transcendència, i que reflecteix l'argument de l'obra de Benet. Potser, com l'obra de Benet sembla implicar en un gir vagament existencial, unamunià, es pot assolir la transcendència mitjançant el mateix procés de creació artística, mitjançant paraules, imatges i paisatges que estan immortalitzats en una pàgina, a la pantalla i sobre l'escenari. En les pràctiques espacials de *Salamandra* i arreu de tota la trajectòria teatral de Benet, en tots els paisatges i espais fràgils que els seus personatges creuen i materialitzen, Benet i Jornet ha assolit, d'alguna manera, una forma de transcendència, la que pot proporcionar sentit a la vida.

SHARON G. FELDMAN

Universitat de Richmond, Virgínia, Estats Units